

EL HOMBRE Y LA TECNICA: CONTRIBUCION AL CONOCIMIENTO DE CORRIENTES VANGUARDISTAS HISPANOAMERICANAS

POR

KLAUS MÜLLER-BERGH
University of Illinois - Chicago Circle

MODERNISMO-POSMODERNISMO, VANGUARDIA-POSVANGUARDIA

Al principio de la década de los años treinta, cuando los rabiosos experimentos vanguardistas iniciados en los años veinte empezaban a dar fruto e influir en sectores más amplios de las ciudades principales de la América hispana y lusa —México, La Habana, Bogotá, Caracas, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, São Paulo—, tanto como en las viejas capitales europeas de Madrid y Lisboa, Federico de Onís definía el modernismo en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Madrid, 1934) de la siguiente manera:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico...

La generalización de Onís sigue válida hasta nuestros días¹, a pesar de consideraciones económico-sociales verdaderas planteadas por Angel Rama en *Rubén Darío y el modernismo* (1970), factores que probablemente influyen y actúan orgánicamente sobre la transformación de la sociedad decimonónica, pero que no la determinan absolutamente. Sea de esto lo que fuere, los diversos testimonios materiales de la «Belle Époque» —pinturas, libros, ropa, orfebrería, muebles, objetos de decoración, arquitectura—, todo el bagaje de la cultura material de su tiempo, plasmado a través del estilo «Art Nouveau» o «Jugendstil» en Bélgica, Francia, Alemania, Hungría o España, han sido recogidos y ampliamente

¹ Reedición (New York: Las Américas Publishing Co., 1961).

documentados en exposiciones tales como las del Art Institute of Chicago o libros lujosamente ilustrados. Hoy forman un valioso acervo para el conocimiento y el estudio de todas las ramificaciones europeas de la época². Mientras la carencia de exposiciones semejantes en Hispanoamérica todavía es harto evidente, la investigación literaria sí ha explorado progresivamente la génesis, el apogeo y las postrimerías del modernismo hispánico. En otra antología no menos conocida, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* (Nueva York, 1968), esta vez dedicada a la memoria de Federico de Onís, José Olivio Jiménez elabora y refina acertadamente las opiniones del crítico español, definiendo y ubicando los testimonios literarios del modernismo al observar con precisión:

La liquidación del estado de cultura que representó el siglo XIX y la difícil gestación del espíritu contemporáneo quedaron marcados por una serie de movimientos que, ateniéndonos sólo al campo de lo artístico, se manifestaron bajo rótulos diversos: prerrafaelismo y esteticismo en Inglaterra; parnasianismo, impresionismo, simbolismo o decadentismo en Francia; d'annunzianismo en Italia, para citar sólo aquellos de Europa más directamente próximos al mundo hispánico. De este modo cabe situar al modernismo, y así lo ha hecho la crítica más comprensiva, como la manifestación que en América y España asumió este crucial período de transición...³

Si en último análisis el modernismo en el mundo hispánico es a la vez la apoteosis y la liquidación del romanticismo, del realismo y de toda la herencia del siglo XIX, el movimiento vanguardista que le sigue representa un cambio más radical de estética y cultura donde las señales de ruptura y renovación son mucho más evidentes. Por ello, equivale al triunfo intransigente y definitivo de valores asociados a la nueva sensibilidad del siglo XX, que pone el debido énfasis en la técnica, la velocidad, el cambio, la novedad, la imprevisibilidad y la aventura. Aunque en este estudio nos hemos de limitar forzosamente a los fenómenos de renovación del idioma y de las artes, no hemos de olvidar que todos ellos reflejan la cultura y la sociedad a la que están estrechamente vinculados. Entre los acontecimientos históricos mundiales que influyen e impulsan las nuevas promociones artísticas de vanguardia, hallamos las

² *Art Nouveau Belgium, France...* Catalogue of an exhibition organized by the Institute for the Arts Rice University and The Art Institute of Chicago (Houston, Texas 77001: Institute for the Arts. Rice University, 1967).

³ *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* (New York: Appleton Century Crofts, 1968), p. 3.

siguientes: la Primera Guerra Mundial, las repercusiones económicas y políticas de la segunda etapa constitucionalista de la Revolución mexicana, la Revolución bolchevique de 1917 y el ascenso de las ideologías comunistas y fascistas en Europa, que produjeron tensiones análogas en América. A estos acontecimientos, mencionados por José Juan Arrom en el *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (Bogotá, 1963 y 1977), el crítico cubano añade otros sucesos políticos americanos de gran resonancia que inclusive se convertirán en uno de los grandes temas literarios de la época. El tema de la tiranía, por ejemplo, dejará una huella profunda en la prosa y poesía de vanguardia. Esto nos explica las alusiones a las ásperas realidades políticas de las dictaduras a lo largo del continente: Estrada Cabrera (Guatemala) en *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias; Gerardo Machado y Fulgencio Batista (Cuba) en *El acoso* y *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; Juan Vicente Gómez (Venezuela) en *Oficio de difuntos*, de Arturo Uslar Pietri, o la atmósfera agobiante del Buenos Aires de Juan Domingo Perón (Argentina) que se respira en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato; Trujillo (República Dominicana), Somoza (Nicaragua) y toda una galería de verdugos en «La arena traicionada» del *Canto general* de Pablo Neruda. Otros sucesos americanos que también determinan decisivamente la cosmovisión de la nueva jornada vanguardista son la fundación del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), el *crack* de la Bolsa de valores en Nueva York en 1929, la guerra del Chaco (1932-35) y la hoguera de la Segunda Guerra Mundial, que se extinguirá en 1945, pero cuyos rescoldos siguen humeando bajo las cenizas de la guerra fría. Arrom continúa postulando una generación vanguardista de 1924, que dura treinta años, compuesta de miembros nacidos aproximadamente entre 1894 y 1923. Las dos promociones principales del movimiento vanguardista corresponden, para él, a una etapa inicial de 1924 a 1939 y a otra que va de esa fecha hasta 1953, cuando el advenimiento de los concretistas y de otras escuelas experimentales anuncian un cambio decisivo de estética. Estemos o no de acuerdo con el ambicioso intento de periodización de la literatura hispanoamericana —una especie de equivalente literario de la tabla de elementos de Mendeleev—, la investigación de los últimos años ha traído a luz una cantidad de datos que no desmienten la ambiciosa hipótesis, pero sí matizan y explican en mayor detalle la génesis de la modernidad. Como no es de extrañar, ésta ya se halla en el modernismo postrero, en plena agonía de la época anterior, estudiado por Saúl Yurkievich en *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets, 1978) a base de un cuidadoso examen de los textos y revistas de este período.

En la segunda década del siglo xx el proceso de descomposición y el ensayo de las nuevas formas literarias es evolutivo y mucho más gradual de lo que se había pensado en un principio. A primera vista resulta difícil ver la práctica de la renovación, a veces casi imperceptible porque los poetas todavía no han tomado conciencia o no han advertido el pleno alcance del proceso irreversible que han iniciado. Aun los más altos exponentes del vanguardismo, Vicente Huidobro en *Canciones en la noche* (1913), César Vallejo en *Los heraldos negros* (Lima, 1918) y el Pablo Neruda de *Crepusculario* (Santiago, 1923), se inician bajo las normas modernistas, de las que se creen continuadores, o por lo menos admiran la obra de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Herrera y Reissig. Los títulos mismos señalan esta transición, donde se mezcla la estética tradicional con elementos nuevos. De este modo, «... los potros de bárbaros atilas; o los heraldos negros que nos manda la Muerte...» del poema que abre el libro de Vallejo, son imágenes exóticas y lúgubres, de raigambre romántico-modernista. Otro tanto ocurre incluso en los ambientes nocturnos de Huidobro o el *Crepusculario* de Neruda, un título compuesto del sustantivo «crepúsculo» o anochecer, la hora del día que, junto a escenas nocturnas, lunares, era tan grata a la sensibilidad romántica y modernista, y la partícula «ario», que da el neologismo «Crespuscul(o)ario». Los títulos de Huidobro, Vallejo y Neruda, tanto como las distintas composiciones contenidas en esos libros, revelan el linaje estético modernista. Tenemos que llegar a *Horizon carré* (París, diciembre de 1917), libro publicado en Francia y en francés, que significa «horizonte cuadrado», para hallar el primer destello vanguardista. Se trata de un título doblemente significativo por ser una invención a la vez ingeniosa y absurda de Huidobro y por iluminar la estética parisina del momento. Bien mirado, el título es una metáfora antirrealista —el horizonte jamás es cuadrado— y porque mediante el adjetivo «carré» el poeta indica su preferencia por ciertas técnicas del cubismo literario. El período de transición que acabamos de describir ha sido minuciosamente estudiado en los textos de la época por René de Costa. El sagaz crítico norteamericano, a quien también debemos una revaloración de Huidobro y una definición más precisa del creacionismo, tanto como un fuerte empuje a la crítica huidobriana, asegura que «... *Horizon carré* es quizá la publicación singular que enlaza más estrechamente el impulso renovador del modernismo con la plena vanguardia»⁴. A esto habría que añadir *Los heraldos negros*, libro de clara filiación modernista pero donde determinadas imágenes, temas, sintaxis, tanto como el empleo del lenguaje pro-

⁴ *Hispanic Review*, XLIII, 3 (Philadelphia, verano 1975), p. 268.

saico y regionalismo peruanos, ya anuncian el inminente cambio de estética.

En resumen, creo que la profunda transformación de las letras hispanoamericanas sigue, como todas las revoluciones, las clásicas líneas del proceso político señalado por Clarence Crane Brinton en *The Anatomy of Revolution* (Nueva York, 1938). Las postrimerías del Antiguo Régimen están estrechamente unidas a la primera etapa de la revolución: «Esta primera fase revolucionaria no siempre está del todo clara para los mismos revolucionarios y la transición de la agitación a la acción no es una cosa repentina y definida en las revoluciones»⁵. A la etapa revolucionaria inicial siguen las otras fases, es decir, «El gobierno de los moderados», «El ascenso de los extremistas», «El reinado del terror y la virtud» y, por último, «Termidor». O, para expresarlo en terminología literaria, primero el anhelo de una renovada dicción poética, unida al intento de reforma, seguido por la innovación, el rechazo de la tradición, la ruptura definitiva con el pasado y la proclamación de la época nueva y, finalmente, el desgaste de las ideas estéticas y la reacción. El santo advenimiento, la difusión extensa de la buena nueva, el «día de la gloria» vanguardista corresponde aproximadamente a los primeros años de la década de los veinte y quizá tenga su expresión más profunda, desgarrada y personal en *Trilce* (1922), el libro que mejor caracteriza la proclamación de la nueva estética, adecuada al tiempo y a la época. A esto sigue la etapa polémica y conflictiva, donde distintos grupos ideológicos e iconoclastas luchan entre sí por la originalidad y la primacía del poder. Muy frecuentemente la militancia los lleva a ignorar el alcance del movimiento o perder de vista la perspectiva que los une y determinados propósitos, metas, técnicas y rasgos estilísticos que tienen en común. Veamos ahora cómo funciona este proceso.

En el campo de las letras la nueva generación vanguardista ha de romper decididamente el ritmo de la prosa y del verso, tanto como las imágenes y formas tradicionales decimonónicas, en un intento por negar y deshacerse de todo conservadurismo anterior legado por el pasado inmediato e inscribirse imperiosamente en la contemporaneidad. Los títulos o subtítulos de nuevas revistas procedentes de los lugares más remotos del mundo hispano donde se va realizando este proceso evolutivo, a menudo señalan la proyección hacia el porvenir: *Ultra. Revista internacional de vanguardia*, Madrid, 1921-1922; *Elipse. Ideario de nuevas literaturas*, Valparaíso, 1922; *Actual No. 1. Hojas de vanguardia*, Veracruz, 1922; *Proa. Revista de renovación literaria*, Buenos Aires, 1922-1923, 1924-

⁵ New York: W. W. Norton & Co., pp. 69-70.

1926; *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, Murcia; *Nguillatun. Periódico de literatura y arte moderno*, Valparaíso, 1924; *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, México, 1924. Además, un análisis de los títulos revelará que se destacan determinados anhelos y tendencias principales del nuevo movimiento: trascendencia, internacionalismo, conciencia científico-tecnocrática, momentaneidad, nativismo y cambio. *Ultra* apunta hacia el más allá o el otro lado; *Internacional* rebasa las limitaciones de lo local, indicando extensión no restringida por fronteras; *vanguardia*, término militar de probable origen catalán, señala la parte de una fuerza armada que va delante del cuerpo principal; por si fuera poco, se aplica a la vez a los lugares a orillas del río de donde arranca la construcción de un puente y, por extensión analógica, a todos los individuos que marchan al frente o están en el punto más avanzado, expuesto o innovador. *Elipse* es vocablo científico, proveniente de la geometría y matemática, pero también se utiliza en la astronomía para describir las trayectorias de los astros. *Actual* denota el presente, el momento, pero aquí está estrechamente unido a *vanguardia*, que, como ya indicamos, significa la avanzada de un movimiento o aquellos que se adelantan a los demás. *Proa* denomina la parte del barco que está en el frente y corta el mar, señalando nuevos rumbos, función a la vez subrayada en el subtítulo por la palabra *renovación*. *Joven literatura*, es decir, de poca edad y por ello nueva. *Nguillatun*, voz araucana, autóctona, destaca el trasfondo indígena chileno y apunta a su contraparte peruana *Amauta* (1927-1930). A *Irradiador* —cuerpo que despidе rayos de luz, calor, ondas, energía o partículas del átomo en todas direcciones— se añaden los conceptos de *vanguardia*, *proyector internacional* y *nueva estética*. En *Nguillatun* los editores avisan, en la tercera página de su revista, que «se aceptan colaboraciones sólo de carácter *moderno*».

Cuando a principios de la década de los veinte el «espíritu nuevo» va ganando terreno y por fin toma conciencia en las distintas partes de Latinoamérica, el primer resultado es un movimiento caótico de direcciones diversas. Entre las varias tendencias que se cruzan en este remolino de corrientes contradictorias influyen escuelas de raigambre más bien europea, tales como el expresionismo, Alemania; futurismo, Francia/Italia; maquinismo, Santiago/São Paulo; cubismo, Francia/España; dinamismo, Francia; dadaísmo, Suiza/Alemania/Francia; surrealismo/superealismo, Francia. Otras escuelas, tales como el ultraísmo, Madrid/Buenos Aires, florecieron en España con colaboración de escritores españoles e hispanoamericanos, como Rafael Cansinos-Assens y Jorge Luis Borges, para nombrar únicamente algunos de mayor envergadura, y han de cobrar nueva vida más adelante y dar resultados imprevistos en el Mundo Nue-

vo. Otros ismos son de identificación predominantemente americana, a pesar de que hayan repercutido en ambos lados del Atlántico y en su elaboración hayan participado escritores americanos y europeos: creacionismo, Santiago de Chile/Buenos Aires/Madrid/París; simplismo, Perú/Buenos Aires; runrunismo, Santiago de Chile; agorismo, estridentismo, México; minorismo/afrocubanismo, Cuba; diepalismo, euforismo, noísmo, atalayaísmo, Puerto Rico; postumismo, República Dominicana; indigenismo (zona andina); modernismo brasileño (São Paulo/Río de Janeiro/Recife y todo el Brasil). Algunos ismos, más que movimientos o escuelas independientes, señalan matices o tendencias de carácter genérico: nativismo, folklorismo, criollismo, negrismo, cholismo, localismo, regionalismo. Entre ismos exóticos de menor repercusión y relieve tampoco faltaron el ultimatismo, munismo, construccionismo, impulsionismo, integralismo, intensismo, simultaneísmo, sincerismo y otros muchos, tantos que en el año 1948 J. C. Cirlot publicó un *Diccionario de los ismos*.

A medida que avanza nuestro conocimiento del vanguardismo hispanoamericano, las distintas escuelas se han ido definiendo mediante estudios específicos tales como los de los argentinos Gloria Videla y Luis Mario Schneider. La profesora mendocina fue una de las primeras en definir *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (Madrid: Gredos, 1963) y Schneider hizo otro tanto con *El estridentismo* (México, 1970)⁶. El norteamericano Merlin Forster emprende un cuidadoso rastreo en archivos de la época para dar una visión panorámica del proceso en el ensayo «Latin American 'vanguardismo' chronology and terminology»⁷. Otro crítico norteamericano, Boyd Carter, presenta acertadas valoraciones del vasto mosaico de publicaciones de vanguardia en *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*⁸. Y en «El concepto de 'vanguardia' en las literaturas hispánicas», el investigador suizo Gustav Siebenmann intenta un ensayo todavía más ambicioso⁹. Por último, también han surgido proyectos de índole colectiva tales como los dirigidos por Jean Weisgerber en *Les avant-gardes littéraires au XX^{ème} siècle* o las lujosas ediciones españolas de *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (Madrid, 1978), patrocinadas por elementos progresistas del Ministerio de Cultura, dedicadas a

⁶ Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (Madrid: Gredos, 1963 y 1971); *El estridentismo* (México: Bellas Artes, 1970), pp. 16-19.

⁷ *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 1975).

⁸ México: De Andrea, 1968.

⁹ «El concepto de vanguardia...», en vías de publicación.

Huidobro, José Juan Tablada, Ramón Gómez de la Serna, Mario de Sa Carneiro y muchos otros ¹⁰.

Es de notar que una de las características sobresalientes del vanguardismo hispanoamericano consiste en que mientras algunos autores geniales de las escuelas más o menos definidas del 'arco iris ideológico' logran imprimir su cuño individual a todo lo que escriben, por lo general los ismos que acabamos de comentar no se dan en estado químicamente puro. En lugar de ello, la inmensa mayoría se destaca por una actitud ecléctica, que acepta gran parte de las tendencias innovadoras modernas, a fin de adaptar las más oportunas a las nuevas circunstancias americanas. Quizá el mejor resumen de la actitud reinante es el de los jóvenes chilenos de la primera jornada vanguardista, que se declaran a favor de una 'renovación total del Arte' (pintura, escultura y música) y de la literatura (poesía, prosa, novela y teatro). Al concluir su manifiesto de *Elipse*, reniegan del pasado —'el claroscuro romántico y extático'— y se declaran abiertos a la contemporaneidad y a todas las estéticas de renovación:

El *Ultraísmo* español, ya cosmopolitizado, quiere esto; es decir, enmarcar nuestras subjetividades, no en el claroscuro romántico y extático, sino hacerlas vivir vida propia dentro de los subplanos del lirismo noviespacial y tetradimensional. Pero advertimos que dentro de nuestra órbita colectiva tienen y tendrán cabida desde las polirítmicas mecanizaciones futuristas hasta las inquietantes y subterráneas transgresiones dadaístas, que llevan en sí el germen de la futura estética de lo Absurdo ¹¹.

O para seguir la metáfora de otro poeta chileno, Juan Florit, la vanguardia es un inmenso tablero donde «... el arte juega con las fichas / del dominó de las escuelas / creacionismo / surrealismo / futurismo / dadaísmo / ultraísmo / simplismo».

Por ello, lo más corriente es que artistas vinculados a una escuela u otra tomen elementos de una segunda, y que ésta a la vez incorpore o adopte temas, recursos formales y técnicas de una tercera. Poetas que se califican a sí mismos de ultraístas, conscientemente elaboran rasgos estilísticos acentuadamente futuristas. En el curso del mismo año de 1909,

¹⁰ *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 3, publicación bimestral (Madrid: Dirección General de Difusión Cultural, Editora Nacional, Ministerio de Cultura), y J. Weisgerber, Instituto Internacional de Literatura Comparada, Centro Bruselas, noviembre-diciembre 1978.

¹¹ *Elipse. Ideario de nuevas literaturas*, entrega núm. 1 (Valparaíso, Chile: Dirección Editorial Nefthalí Agrella y Julio Walton, abril de 1922), p. 3.

cuando Marinetti publica el primer manifiesto «Le futurisme», el 20 de febrero, en *Le Figaro*, París, Bleriot cruza el canal de La Mancha en aeroplano, el ingeniero electrotécnico Guglielmo Marconi obtiene el Premio Nobel de Física y la primera carrera de automóviles a gran escala tiene lugar en Indianápolis, donde máquinas de acero recorren la pista de barro. Aunque el avión y el auto todavía eran juguetes científicos de la clase adinerada, estos medios de locomoción ya empezaban a inquietar la imaginación de algunos poetas visionarios. Cuando el segundo «Manifiesto técnico de la literatura futurista» y el «Suplemento» salen en Milán en 1912, el trayecto de Indianápolis ya era de 500 millas, el recorrido en flamante pista de ladrillo y los alemanes de la casa Benz dominaban las carreras automovilísticas europeas a velocidades inverosímiles de 226 kilómetros por hora. En el año de «L'Antitradition futuriste», el manifiesto síntesis de Guillaume Apollinaire, firmado en «París, 29 de junio de 1913, día del 'Grand Prix' a 65 metros encima del Boulevard Saint Germain»: la telegrafía sin hilos unía Pernambuco, Brasil, con Europa, y la invención del telégrafo rápido o «Schnelltelegraph», de la casa Siemens, anunciaba la comunicación a gran escala y velocidad. Por eso no es asombroso que Miguel Romero Martínez, de la revista madrileña *Grecia*, 15 de abril de 1919, mezcle restos de estética modernista con elementos formales del 'ultra' y defina los propósitos del 'arte nuevo' en «Scherzo ultraísta, Op. II», un curioso poema de transición donde sueña con dioses que ahora se comunican con el vate mediante telegramas: «... intuir los secretos del cielo, / ser el cable que traiga nuevos soplos divinos» y «... cantar el automóvil con Marinetti, / olvidar la undecasilabia de Stecchetti, / buscar en el océano del futurismo...»¹².

Si los primeros vientos de vanguardia se levantaban en España, ocurría otro tanto en Latinoamérica, donde la difusión de las ideas futuristas era poco menos que asombrosa. La afinidad con esta escuela en tierras americanas quizá se explique por la labor de divulgación del poeta español Ramón Gómez de la Serna y el acertado juicio de León Trotsky. El sagaz ideólogo de la Revolución bolchevique se había dado cuenta en seguida de que el futurismo se vinculaba estrechamente con acontecimientos políticos y sociales. Además, como ninguna otra escuela, captaba «... los ritmos de movimiento, de acción, del ataque y de la destrucción que aún estaban indefinidos. Llevó la lucha más intensamente, más decisivamente y con mayor estruendo que todas las anteriores...»¹³. Por ello, es muy probable que el sistema futurista sirviera, efectivamente,

¹² Videla, pp. 46-47.

¹³ *Literature and Revolution* (New York: Russel & Russel, 1957), p. 126.

como el catalizador principal de la vanguardia latinoamericana. En un continente todavía predominantemente rural, «el reino mecánico» —la industria, ciencia y tecnología— deslumbraba por su novedad y seducía por su promesa de cambio, posiblemente aún más poderosamente que en el Viejo Mundo. En todo caso, los datos en las publicaciones periódicas de la época parecen apoyar esta hipótesis, y es aleccionador notar que Marinetti le pide a Rubén Darío que colabore en la revista *Poesía*¹⁴.

En 1909 Ramón Gómez de la Serna ya había traducido «Fundación y manifiesto del Futurismo», de Marinetti, para el número 5 de *Prometeo*, y al año siguiente había publicado «Proclama futurista a los españoles», escrito por el mismo autor, para el número 20 de esa revista, que también circulaba mucho entre los intelectuales americanos¹⁵. El poeta nicaragüense, a la vez, había comentado el documento en un ensayo de 1912 titulado «Marinetti y el futurismo»¹⁶. El crítico brasileño Gilberto Mendonça Teles señala cómo el manifiesto de 1909 incluso ya había salido en el *Jornal de Notícias* de Salvador, Bahía, el 30 de diciembre del mismo año¹⁷. Luis Mario Schneider habla de un artículo de Amado Nervo que apareció en el periódico mexicano *Boletín de instrucción pública* en 1909¹⁸. Es muy evidente que Vicente Huidobro había leído cuidadosamente «Marinetti y el futurismo», de Darío, cuyas ideas refina, amplía y repite en un tono irónico, zumbón, mucho más agresivo que el del vate nicaragüense. Así y todo, es de notar que el ensayo «El futurismo» de *Pasando y pasando* (1914) es básicamente un comentario del poeta chileno sobre los once puntos del primer manifiesto de Marinetti publicado en *Le Figaro*. El texto francés de ese año por aquel entonces todavía era esencialmente una expresión de rebeldía contra la burguesía y la sociedad decimonónica más que un método razonado de principios fundamentales para la acción literaria. No obstante, su valor no sólo residía en su ruidosa capacidad para el escándalo, sino también en el carácter visionario y en el singular acierto de reconocer la rebelión

¹⁴ Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada, 1943), p. 10; dato de René de Costa en «Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico», en *Hispanic Review*, XLIII, 3 (Philadelphia, verano 1975), y «Darío en la primera crítica de Huidobro: un ensayo desconocido de 1912», en *Peñalabra*, 11 (1974), pp. 17-19.

¹⁵ Videla, p. 18.

¹⁶ *Obras completas*, tomo I, *Crítica y ensayo* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1950), pp. 616-623.

¹⁷ *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro, apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, 3.^a ed. revista y aumentada (Petrópolis: Editora Vozes, 1976), pp. 79 y 82.

¹⁸ *El estridentismo*, pp. 16-19.

de las masas tanto como aquellos nuevos valores tecnológicos y científicos que habrían de transformar hondamente el siglo xx.

Por ejemplo, el octavo punto, «El tiempo y el espacio murieron ayer. Ya vivimos en el absoluto, puesto que nosotros criamos la eterna velocidad omnipresente», pudiera ser una formulación figurada, directa y precisa, de la teoría de la relatividad. El verso no sólo habla del fin de las concepciones tradicionales del tiempo y el espacio, sino que alude a la vez a «la eterna velocidad omnipresente». Si interpretamos «eterna» como constante, que no varía, cambia o muda, tenemos el postulado fundamental de la teoría de Albert Einstein, es decir, la constancia de la velocidad de la propagación de la luz, velocidad máxima que puede existir en el universo. Como es sabido, en 1905 el científico alemán revisa por completo las teorías de la física decimonónica (la mecánica de Newton y la electromagnética de Maxwell) al abandonar los conceptos clásicos de un espacio y tiempo absolutos en su famosa teoría especial o restringida de la relatividad. «Zur Electrodynamik bewegter Körper», o sea, «Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento» (*Annalen der Physik*, 17, 1891). A los postulados de Hermann Minkowski de 1908-1910 seguirá la famosa equivalencia einsteiniana de masa-energía $E = m \cdot c^2$, tanto como la muy ampliada teoría de la relatividad general de 1916, «Die Grundlagen der Allgemeinen Relativität». El año 1919, cuando Huidobro se encontraba en Europa, coincide con una intensa divulgación de las ideas revolucionarias de Einstein, gracias al enorme prestigio científico del inglés sir Arthur Eddington Stanley, y a las expediciones a la Ilha do Príncipe, Golfo de Guinea, Africa Occidental, el 29 de mayo de ese año, a fin de medir la desviación de los rayos luminosos procedentes de las estrellas al pasar por la proximidad del sol durante un eclipse total. Los libros de Eddington *Space, Time and Gravitation* (1920) y *The Mathematical Theory of Relativity* (1923) sirvieron a la vez para divulgar las teorías einsteinianas. Y, en caso de que esta interpretación del octavo punto de Marinetti se pudiera considerar exagerada, conviene compararlo con las propias palabras de Minkowski: «El espacio mismo y el tiempo mismo se vuelven puras sombras y únicamente la unión de ambas retiene una existencia independiente.» La primera alusión explícita a la teoría de la relatividad que he conseguido documentar en la literatura hispanoamericana aparece apenas seis años más tarde en el poema «Babel», de Próspero Rivas, publicado en Valparaíso, Chile.

Sin embargo, es de notar que la técnica razonada de Marinetti, es decir, las consignas prácticas de ser sistemáticamente aplicadas a la escritura, no ocurren en 1909, sino en 1912, con el «Manifesto tecnico della letteratura futurista», el cual, posiblemente, haya sido mucho más tras-

cendente y revolucionario para las letras. Esto no se le escapa a Huidobro, quien sabe aprovechar diversos procedimientos que más tarde ha de incorporar al verso. En «Arte poética», que abre *El espejo de agua* (1916), Huidobro afirma: «... inventa mundos nuevos y cuida tu palabra / el adjetivo, cuando no da vida, mata», que es, en esencia, una recapitulación poética del tercer punto teórico del «Manifiesto...» de 1912:

Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo valore essenziale. L'aggettivo avendo in se un carattere di sfumatura, è incompatibile con la visione dinamica, poichè supone una sosta, una meditazione ¹⁹.

Más adelante, en el breve ensayo titulado «El futurismo», Huidobro se limita a criticar el primer manifiesto de 1909 tocando apenas los puntos principales, y únicamente alude de paso al segundo, de 1912, con la idea del verso libre y al undécimo punto, “Distruggere nella letteratura l'«io»”, es decir, la destrucción del yo romántico, que no figuraba en el primero. Desde luego, la expresión más completa y detallada del sistema marinettiano, el libro-manifiesto *Les mots en liberté futuristes* (Milán: Edizione Futuriste di Poesia, 1919), no se publica hasta ese año. Por tener las premisas fundamentales del futurismo, un tratamiento teórico más extenso y numerosos ejemplos de poemas e ilustraciones, es una de las ediciones que más ha de repercutir en Latinoamérica. Así, el escritor brasileño Graça Aranha traduce a Marinetti al portugués en una edición muy divulgada, *Futurismos/Manifestos de Marinetti e seus companheiros* (Río de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1926). Ahora bien: no conviene olvidar que a menudo el impacto de las ideas futuristas era más aparente que real para las letras latinoamericanas, porque estas ideas tardaban en imponerse y no fueron decisivas para cambiar el rumbo de la literatura o adquirir mayor resonancia internacional hasta principios de la década de los veinte. La fe un tanto ingenua en ‘el reino mecánico’ pregonado por Marinetti —posiblemente un legado del positivismo— quedará como una de las características principales del futurismo. El desengaño con la modernolatría y la conciencia del hombre desempeñando el papel de aprendiz de brujo, intentando manejar una técnica que ya no le obedece, o la visión de la humanidad aplastada por la rebeldía del robot, será un descubrimiento del surrealismo, que también ha de dejar su huella en la vanguardia. No obstante, siempre hay excepciones, y un

¹⁹ Mariano Guglielminetti, *I poeti contemporanei* (Torino: Società Editrice Internazionale, 1973), p. 214.

poema de 1922 anticipa el futuro al concluir con una visión abrumadora de un mundo mecanizado: «Babel tendrá la forma de una máquina enorme rápida i n c o n m e n s u r a b l e».

Por su curiosa disposición tipográfica y calidad de caligrama, el poema «Babel» merece ser reproducido tal como apareció en la revista chilena *Elipse*, de aquel entonces:

BABEL

POETAS
HUMANIDAD
Sueños de libertad
Cien versos redentores
Millones de gusanos
Salvarsan Radium Metargon
La teoría de la relatividad
Estamos en un siglo grande inconmensurable
Sobre las viejas torres nacen cien rascacielos
: Son cien nuevas Babelas Oppau una explosión
Europa sangrando Avalanchas hambrientas
El brillo de la ~~f~~ derrota la emoción
(En el próximo siglo no habrá poetas ni filósofos)
Los hombres van adquiriendo formas de ruedas
("Oppau se destruyó en cinco minutos" — Kavas)
Babel tendrá la forma de una máquina enorme rápida i n c o n m e n s u r a b l e

Próspero Rivas. ²⁰

Aunque es evidente que la composición de Rivas es de limitado valor poético hoy día, es sumamente significativa desde el punto de vista histórico la incorporación de la tecnología y de la nueva estética a la literatura. Por eso su comprensión cabal ilustra muy bien algunos de los temas y recursos estilísticos de vanguardia que hemos intentado esbozar. Como la forma de pirámide trunca refleja el tema de la Torre de Babel, recuerda pictogramas huidobrianos parecidos, de fondo modernista, tales como las «Japonerías de estío», la «Capilla aldeana» de *Canciones en la noche* (1913) o «Moulin» —escasamente conocido y posiblemente el más complejo—, donde palabras que componen el poema diseñan una pagoda, capilla o un molino, es decir, el contenido que alude, y así anticipa ciertas técnicas de la poesía concreta de los años cincuenta.

El título es una clara alusión bíblica a la ciudad y a la torre que los hijos de Noé quisieron elevar al cielo (Génesis, 11,1-9). Yahvé castigó la soberbia de las nuevas generaciones que habían poblado la tierra después del diluvio confundiendo sus lenguas. El mito tiene su base real en

²⁰ *Elipse* (Valparaíso, 1922), p. 7.

las torres sumerio-acádicas de la antigua Mesopotamia y ha repercutido en la iconografía del Occidente, de la que el cuadro *Construcción de la Torre de Babel*, de Pieter Brueghel, quizá sea uno de los ejemplos más destacados. Pero en el año 1922 la «Babel» de Próspero Rivas viene a representar el crecimiento demográfico y urbano del siglo xx, dominado por una civilización industrial, científica y tecnológica, cuyo anhelo fáustico de controlar totalmente la creación equivale a una fe ciega en la razón y en el esfuerzo humano; es decir, el atribuirse derechos divinos o remontarse a las puertas del cielo. Por ello, desde el punto de vista cronológico y estético, el poema se vincula a otro de Germán List Arzubide, «Ciudad número 1»; a *Urbe superpoema bolchevique en 5 cantos* (1924), de Manuel Maples Arce; a los rascacielos visionarios del proyecto de Germán Cueto titulado «Estridentópolis en el año 1975», o a la película *Metrópolis*, de Fritz Lang (UFA, 1925-1926). La urbe fantástica soñada por el director alemán es una enorme ciudad-fábrica, cubista, futurista y totalitaria, situada en el año 2000, donde máquinas volantes creadas por Eugen Schüftan flotan entre los rascacielos. No obstante, el poema de Rivas es de un tono y actitud muy distintos cuando alude a algunos de los adelantos terapéuticos, físicos, químicos y arquitectónicos principales de su época: Salvarsan, Radium, Metargon, rascacielos y la teoría de la relatividad formulada por Einstein en 1905 y ampliada en 1915, paso decisivo para la física del siglo xx, que habría de culminar treinta años más tarde en la desintegración del átomo en las arenas de Alamogordo.

Pero es evidente que lo que distingue la visión pesimista de Rivas del optimismo dinámico y juvenil de los estridentistas mexicanos Germán List Arzubide y Manuel Maples Arce es el hecho de que la tecnología también tiene su lado enajenador y destructivo. Aunque el poeta peruano Carlos Augusto Salaverry, romántico, había dedicado el poema «La locomotiva» a su amigo Ricardo Palma en 1873 y ese precursor que fue José Martí ya hubiera aludido a algunas innovaciones técnicas de su tiempo —el teléfono, pararrayos y globos esféricos o aerostáticos— e intuido la pobreza moral y la cara sombría de la cosmópolis de Nueva York en «Amor de ciudad grande» (1882), el escritor cubano lo hace más bien a través de imágenes provenientes de un contexto poético castizo y rural, que anuncia la estética modernista²¹. Por lo general, los rascacielos tenían en la literatura de la época un cariz más bien optimista y positivo,

²¹ Ricardo Palma, *Lira americana: colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia*, recopiladas por don Ricardo Palma (París: Librería Bonret e hijo, 23 Calle Visconti, 1873), pp. 277-279.

porque a fines del siglo XIX y a principios del XX todavía constituían una risueña novedad americana. En singular contraste, para el poeta chileno los rascacielos nuevos «Son cien nuevas Babels», es decir, centros de confusión amenazados por el cataclismo. Pero el examen de «Oppau una explosión» y de la penúltima línea, «Oppau se destruyó en cinco minutos — Havas», revela que aquí no se trata de un cataclismo geológico, sino de un trastorno del orden natural producido por el nuevo orden tecnológico. A fines del siglo XIX la creciente industrialización de fábricas de jabón y de ladrillos del municipio rural de Oppau, cerca de Ludwigshafen, Alemania, se aceleró notablemente en la segunda década del siglo XX. En 1913 la empresa química BASF, o sea, la Badische Anilin und Sodafabrik, construyó la primera fábrica para la producción de amoníaco en el mundo. En 1921, el mismo año en que la nueva potencia industrial permitía a la población incorporarse a la ciudad, una violenta explosión debida a la volatilidad del gas, compuesto de ázoe e hidrógeno, sacudió el municipio y lo destruyó por completo²².

El poeta chileno aludía a este acontecimiento, muy difundido en aquel entonces gracias a la eficacia del sistema Havas. Además, en el resto del poema «Babel» vemos los estragos de la Primera Guerra Mundial, «Europa sangrando», y la anonimidad de sufridas masas humanas, ahora convertidas en «Avalanchas hambrientas»; la hegemonía económica británica y una sociedad capitalista sometida al becerro de oro del lucro, «El brillo de la £ derrota la emoción»: la cosificación y automatización del ser humano, en rueda dentada o engranaje anónimo, al servicio de una gigantesca máquina industrial. Los medios de comunicación, la agencia internacional de noticias francesa Havas, fundada en 1832 por Ch. L. Havas, son testigos de un futuro apocalíptico. En esencia, Próspero Rivas vaticina que su «Babel», la *Brave New World* del siglo XXI, se caracterizará por la ausencia de emociones, sentimientos, lirismo o creencias de ninguna especie. El anonimato, la mecanización y la velocidad, con su potencial para el cambio y la autodestrucción, reinarán en la metrópoli del porvenir. Notamos asimismo que los elementos formales del poema reflejan este contenido negativo. Quizá lo más evidente sea la asociación caótica, o por lo menos inconexa, de imágenes independientes cuya yuxtaposición inesperada sugiere una nueva realidad mecánica; la estética marinettiana de *Les mots en liberté futuristes* (Milán, 1919) rezaba que «Ya no hay categorías de imágenes, nobles o groseras, elegantes o bajas, excéntricas o naturales». «8. — Il n'y a pas des catégories d'images, nobles ou grossières, élégantes ou basses, excentriques ou naturelles.

²² *Brockhaus Enzyklopedie*, 13 (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1971), p. 758.

L'intuition qui les perçoit n'a pas de préférences ni de parti-pris» (pp. 16-17). A esto añadimos ejemplos de lo que el precursor italiano calificaba como «sensibilidad numérica». «cien, millones, cien, cien, £», aunque los números no estén en cifra, en columnas, fuera de orden o haya cambio de planos y perspectiva. Por último, este factor óptico es evidente en la forma del poema, la ordenación a espacio doble que visualiza la palabra *inconmensurable*, y también se revela en la disposición de las letras, que van creciendo a lo largo de «Babel», tanto como en la combinación y en la diversidad de estilos tipográficos que enriquecen el poema desde el punto de vista gráfico. Ahora bien: es curioso notar cómo las últimas tres líneas se destacan mediante un tipo de marcado estilo modernista, semejante al que encontramos en letras mayúsculas de la primera edición de *Adán* (1916), de Vicente Huidobro.

El análisis de los elementos estilísticos de «Babel», de 1922, demuestra por qué no es asombroso que elementos semejantes aparezcan en otras regiones de América. En su afán de renovación literaria, los vanguardistas argentinos aseguran en el cuarto punto de su manifiesto que: «*Martín Fierro* (1924-1927) se encuentra más a gusto en su transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suizo es una *obra de arte* muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV»²³. Uno de los martinfierristas, Nicolás Olivari, viaja a São Paulo, Brasil, en 1925, donde recoge las palabras exaltadas de un activista de la modernidad en un informe a sus coetáneos titulado «A literatura brasileira moderna»: «Sou modernista ate a exasperação e me emociona mais o alarido de um carro a 200 quilômetros por hora que o balbucio trémulo e inútil do 'eu te amo'»²⁴. Aunque la *boutade* del tremendo paulista quizá no deje de ser una exageración, está muy claro que tanto el poeta peruano Alberto Hidalgo en «Oda al automóvil», de *Panoplia lírica* (Lima, 1917), los martinfierristas argentinos como los modernistas brasileños hacen eco del primer manifiesto de Marinetti, cuyo cuarto punto rezaba:

Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con el capote adornado de gruesos tubos como serpientes de aliento explosivo ... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia²⁵.

²³ «Manifiesto de Martín Fierro», en *Martín Fierro*, segunda época, año I, número 4 (Buenos Aires, 15 mayo 1925), p. 1.

²⁴ Emir Rodríguez Monegal, *Mario de Andrade/Borges* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1978), p. 67.

²⁵ G. Mendoça Teles, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, p. 85.

La mezcla ecléctica de elementos heterogéneos provenientes de distintas escuelas o ismos literarios que acabamos de esbozar también se revela en la revista *Nguillatun* (Valparaíso, 1924). Los nacionalistas chilenos de vanguardia, ávidos de primitivismo, celebran los valores nativos recurriendo a la raza aborígen de su tierra y discurren sobre «la literatura y el arte de la Araucanía». Al hacerlo no ven inconveniente en publicar artículos sobre «Los cantos araucanos» junto a «Greguerías» del chileno Pablo Carrido y reseñas de la música novísima de Stravinsky, Ravel, Satie, Milhaud, Honneger y del brasileño Villalobos. Un poema con imágenes cósmicas de posible raigambre huidobriana (de *Poemas árticos*), «La gran rueda», de Neftalí Agrella, alterna con «Torbellino», de Pedro Plonka, una creación llena de anglicismos — «dancing hall, jazz-band, gentleman»— y descripciones geométricas de cubismo literario: «... los fumadores / trazan arquitecturas de / humo y ascienden por las escalinatas / espiroidales, a los palacios grises de los cigarros». En suma, los jóvenes de la vanguardia de Chile y, como veremos más adelante, de todo el continente americano oscilan entre los polos del primitivismo y un esteticismo ultramoderno a fin de «... cristalizar un programa ideológico nuestro, pensando por cuenta propia ... establecer base de una tradición de arte nacionalista ... que será criolla y universal al mismo tiempo»²⁶.

Estas múltiples técnicas vanguardistas provenientes de los distintos ismos de ese 'arco iris ideológico' del futurismo, creacionismo, nativismo, cubismo, acaso se revele con mayor nitidez al examinar un cuadro de la pintora modernista brasileña Tarsila do Amaral. *EFCB 1924*, la sigla portuguesa de «Estrada de Ferro Central Brasil», algo así como el sistema nacional de ferrocarriles, o la RENFE española, es una combinación de un tema típicamente maquinista, a la manera de Puente de Brooklyn, la armazón de rascacielos o la Torre Eiffel, el emblema vanguardista europeo por excelencia, en un estilo moderno, de ascendencia cubista. Tarsila aprendió los principios fundamentales del cubismo con André Lhote (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953) y Fernand Léger (1881-1955). Después de las proclamas futuristas, el ferrocarril, tanto como las locomotoras, expresos, puentes de hierro, aeroplanos/hélices, metros, tranvías, transatlánticos, «puertos bruñidos» repletos de astilleros y arsenales de la marina, ascensores, fábricas, ciudades y chimeneas humosas, dínamos, electricidad, teléfonos, telégrafos, radiografías y cinematógra-

²⁶ *Nguillatun. Periódico de literatura y arte moderno*, directores propietarios Pablo Garrido y Neftalí Agrella, año I, núm. 1 (6 de diciembre de 1924). Administración: Urriola, 497, Valparaíso, Chile.

fos, en fin, todos los aparatos de la civilización industrial, vienen a ser uno de los temas preferidos de la vanguardia hispanoamericana y brasileña. La afinidad por esta actitud estética quizá se explique por estar vinculada a fenómenos sociales modernos y a la tecnología que lleva implícita la idea de un mundo mecánico, vital y a la vez destructor, sujeto a la velocidad, abierto a la comunicación, comprometido con la transformación y el cambio. Por ello el lienzo de Tarsila reúne varios de los tópicos de la época, donde la fuerte delineación esquemática revela rieles, una torre para abastecer el agua, vagones, semáforos, postes de telégrafo y un puente de hierro cruzado. Esta realidad mecanicista se plasma a través de círculos, rectángulos, triángulos, rombos cuadrados, en una rigurosa composición geométrica de raigambre cubista. Aunque todavía no haya una descomposición total de las formas en distintos planos, hay una marcada bimimensionalidad matizada por un ilusión de fondo apenas sugerida por las sombras de las palmeras. Las líneas curvas de los rieles o la perspectiva de objetos grandes —tales como el puente dominante del primer plano, que disminuye paulatinamente hacia el fondo del cuadro— también crean esta ilusión. La organización sencilla de verticales (postes, torres de hierro cruzado y palmera) y horizontales (puente, casas) no deja de ser equilibrada por las diagonales de los tejados puntiagudos, las torres o los transversales de los puentes. Pero no todo es abstracción y deshumanización, porque Tarsila sugiere la exaltación de elementos rústicos, típicos, autóctonos mediante un fondo de vegetación tropical estilizada, tres palmeras reales (*Oreodoxa oleracea*) y dos mangos (*mangífera indica*). Las casitas blanqueadas cubiertas de tejas de barro y las torres tradicionales de una iglesia colonial con la cruz en alto asoman en el fondo de la derecha. En suma: tópicos mecánicos propios del futurismo, una estructura y realización derivada del cubismo, se unen a una perspectiva nacionalista que ennoblece elementos netamente brasileños. El conjunto es armonioso y original porque, en vez de enfocar «El viejo Gare St. Lazare 1877», tal como lo hace Claude Monet (1840-1926), o «La Victoria Station», la pintura tiene el acierto de adaptar y aplicar las técnicas modernas a la «EFGB 1924», un humilde cotidiano ferrocarril tropical visto a través de una pupila brasileña de vanguardia.

Diez años más tarde, muchos de los recursos estilísticos del cuadro de Tarsila recurren en la portada de *Latitudes* (1934), de Jorge Carrera Andrade. El subtítulo de *Hombres. Viajes. Lecturas* quizá aluda a los motivos del libro tomados del mundo moderno, y explique la presencia de tres figuras humanas, la locomotora y las páginas de un libro medio abierto en el centro. Ahora bien: más que los elementos que contiene,

la disposición de ellos y el estilo de este *collage* revelan la procedencia de distintas escuelas vanguardistas. La alusión a la tecnología industrial está manifiesta en las chimeneas de una fábrica (¿o un transatlántico?) echando humo tanto como por la locomotora que domina el primer plano. Además, los recortes de periódicos alemanes, italianos e ingleses, de tipografía y planos diferentes, recuerdan los experimentos formales de *Les mots en liberté futuristes* de Marinetti, sobre todo la cubierta y página relacionada con la sensibilidad numérica. Pero aquí los recortes rellenan tres siluetas inquietantes de seres transparentes, cuyos rostros huecos y de perfil evocan aparecidos fantasmagóricos muy gratos a cierta estética surrealista obsesionada por los sueños, alucinaciones y la búsqueda del subconsciente. Esto se hace inclusive más evidente si contemplamos tres cuadros: «Conversación con los fantasmas», «Los locos en la ventana» y «Anfiteatro anatómico», comentados por el novelista Alejo Carpentier, quien informa a los lectores cubanos de *Social* desde París sobre los experimentos surrealistas en «Martini, pintor del misterio» (noviembre 1929). Por lo demás, la portada de *Latitudes*, semejante al cuadro «El café de nadie», del pintor estridentista mexicano Ramón Alva de la Canal, la cubierta roja, blanca y negra de *El movimiento estridentista* (1926), de German List Arzubide, o la portada afrocubana de la revista habanera *Carteles* (24 abril 1932) también se relaciona con la estética cubista. No obstante, la organización horizontal y vertical cruzada por las diagonales del libro del poeta ecuatoriano y el quitapiedras de la locomotora o la utilización de figuras geométricas nunca llegan a la complejidad y finura del cuadro de la pintora brasileña.

Como ya debe haber quedado muy evidente, el profundo proceso de transformación literaria en el continente americano que acabamos de esbozar, y que ha de marcar toda una generación desde el principio de los años veinte hasta el principio de los cincuenta, se define mejor por el término comprensivo y genérico de «vanguardismo». Esta palabra, que ya aparece en la época, se ha ido imponiendo paulatinamente contra viento y marea en sus dos acepciones de vanguardia y posvanguardia, que corresponden a las promociones señaladas por J. J. Arrom. Como es sabido, el vocablo españolizado se incorpora a la literatura en «Scherzo ultraísta, Op. II», el poema de Romero y Martínez que vio la luz en la revista madrileña *Grecia* en 1919: «Quiero con vosotros los Fuertes, / que formáis la vanguardia del Arte / luchar por los ideales humanos.../ ²⁷. Y, como ya señalamos, la palabra aflora en el subtítulo de la revista madrileña *Ultra. Revista internacional de vanguardia* entre enero de

²⁷ Videla, p. 44.

1921 o marzo de 1922, así como en la publicación estridentista veracruzana *Actual No. 1. Hoja de vanguardia* (1922). A éstos podemos añadir que, aproximadamente alrededor de la misma fecha, en abril de 1922, también se utiliza en el «Manifiesto de los nuevos poetas» chilenos, quienes explican que «nuestra literatura, al igual que la de casi todos los países sudamericanos, excepto Argentina, que marcha hoy a la *vanguardia*, carece de vitalidad»²⁸. Muchos años más tarde, Pedro Henríquez Ureña echa una mirada retrospectiva a la época en *Corrientes literarias en la América Latina* (México: F. C. E., 1945), donde asegura que «el nombre que se dio al principio a este movimiento en España fue *ultraísmo*: los nuevos escritores se proponían no sólo ir más allá —ultra— de cuanto hasta entonces se había hecho, sino aún más de los meros hechos de la realidad tal como había solido interpretarla la literatura del pasado... Esta búsqueda de nueva expresión, fuese cual fuese el valor de la obra que produjo, resultó un experimento fructífero. No se mantuvieron las exigencias metafísicas de los precursores. Hasta el nombre del movimiento (i. e., *ultraísmo*) se cambió por un término más vago y general, el de 'vanguardia' (*sic*). El nombre se hizo popular»²⁹. El mismo año en que se publica el libro seminal del crítico dominicano, Alejo Carpentier describe las inquietudes de sus coetáneos y el nacimiento de su escuela de vanguardia, el minorismo, en *La música en Cuba* (México: F. C. E., 1945).

Al calor de la abortada revolución de «Veteranos y Patriotas» (1923), ... pronunciamiento ... sin cohesión, ni dirección, ni ideología concreta, algunos escritores y artistas jóvenes que se habían visto envueltos en el movimiento ... adquirieron el hábito de reunirse con frecuencia, para conservar una camaradería nacida en días agitados. Así se formó el «Grupo Minorista», sin manifiestos ni capillas, como una reunión de hombres que se interesaban por las mismas cosas. Sin que pretendiera crear un movimiento, el *minorismo* fue muy pronto un estado de espíritu. Gracias a él, se organizaron exposiciones, conciertos, ciclos de conferencias: se publicaron revistas; se establecieron contactos personales con intelectuales de Europa y de América, que representaban una nueva manera de pensar y de ver. Inútil es decir que en esa época se hicieron los «descubrimientos» de Picasso, de Joyce, de Stravinsky, de *Los seis*, del *Esprit Nouveau* y de todos los ismos. Los libros impresos sin capitulares andaban de mano en mano. Fue el tiempo de la «vanguardia», de las metáforas traídas por los cabellos, de las revistas

²⁸ *Éclipse. Ideario de nuevas literaturas*, p. 1.

²⁹ Segunda edición en español (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 194.

tituladas, obligatoriamente, *Espiral*, *Proa*, *Vértice*, *Hélice*, etc. Además, toda la juventud del continente padecía, en aquellos años, de la misma fiebre ³⁰.

La experiencia del «Grupo minorista» se repite, con variantes locales, en las distintas regiones de América. Sin embargo, como hemos aludido a algunos manifiestos del cono sur, acaso convenga cotejarlos con un ejemplo del norte, a fin de documentar la afirmación del novelista cubano de que efectivamente se trataba de una fiebre continental que padecía la juventud de aquel entonces. El «Manifiesto de los nuevos poetas» de *Elipse* (1922), cuyas últimas líneas analizamos, empieza de la siguiente manera: «Mentalmente ligados a las transmutaciones estéticas del siglo en marcha, nosotros, desde nuestro plano suboccidental, sentimos la necesidad de impostergables renovaciones... Queremos lo espontáneo, lo natural, lo libre. Que todos los caminos los alumbrén los 30 millones de voltios del sol...» ³¹. Estas palabras corresponden en esencia a las de los estridentistas mexicanos de 1923, cuando G. Lizt Arzubide definía los propósitos de su escuela en «Switch», un breve manifiesto del *Movimiento estridentista* (Xalapa, 1926), cuyo título inglés significa «cambio, sustitución o transferencia»:

Al fin surge el poeta en la hora en que negamos todos los caminos anteriores y avizoramos una aurora nueva ... se hacía necesario que una mano borrara la vieja ecuación de las estrellas, para plantar un problema de vida nueva y ansia en traje de diario ... nos despierta todas las mañanas el rezongue de los trenes agresivos y tenemos que correr al atravesar las bocacalles ... El telégrafo no dice nada de Julieta, pero nos lleva la señal de la cita. La ciudad entera la guardamos en un boleto del camión y una cinta de celuloide se sabe toda la historia de Francia.

Hora de las «botas de siete leguas» y el «caballo con alas» te perfumas con gasolina y sabes la locura del sol. Volamos en aeroplano y sobre las cabezas doloridas de tedio, cantamos con la fuerza de la hélice que rompe las teorías de la gravedad; somos ya estridentistas y apedreamos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz...³²

En suma: la negación del pasado, la conciencia de una nueva época, el rechazo de la estética anterior, «la vieja ecuación de las estrellas», la

³⁰ *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1945), p. 32.

³¹ *Elipse. Ideario de nuevas literaturas*, p. 1.

³² *El movimiento estridentista* (Xalapa, Veracruz: Ediciones de Horizonte, 1926), pp. 11 y 12.

cacharrería tecnológica —trenes, telégrafos, autobuses, cinta de celuloide, gasolina, aeroplano, hélice— unido a la exaltación del dinamismo, de la velocidad y de la fuerza proveniente del futurismo, que aparece de manera quizá menos directa, pero no menos importante, en las páginas de *Elipse*. Hoy día el término «vanguardismo» continúa vigente, y el perspicaz crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, al comparar la literatura del país vecino con las corrientes vanguardistas hispanoamericanas, señala que «... 'literaturas de vanguardia' na América hispánica, significa a variedades de 'ismos' que aparecen ja no começo dos anos vinte, tanto na Espanha como no nosso continente. No Brasil (como se sabe) o movimento equivalente se chama Modernismo —palavra que para os hispanoamericanos e equivoca porque serviu para designar um movimento muito anterior, com características muito distintas e que equivale ao simbolismo e realismo europeus»³³.

A pesar de la mezcla de elementos estéticos procedentes de distintas escuelas vanguardistas que acabamos de comentar, en un principio los nuevos escritores de cada región se adhieren y mantienen fieles a su propio grupo efímero, sea ultraísta, creacionista, simplista, runrunista, agorista, estridentista, minorista, afrocubano, euforista, atalayista, postumista o modernista brasileño. Pero en este remolino de conflictos luego aparecen dos corrientes fundamentales, el neobarroco y el populismo. Y, como ha señalado acertadamente René de Costa, si la apreciación de Góngora, unida a una actitud semejante frente al lenguaje poético, es un denominador común que une las postrimerías del modernismo a los albores de la vanguardia, por razones de orden cronológico y estético los poetas vanguardistas son doblemente barrocos, porque han de hacer triunfalmente suyos a ambos Góngoras: Sigüenza y Góngora y Góngora y Argote³⁴. En 1927, por motivo del tricentenario de la muerte del poeta cordobés, los vanguardistas hispanoamericanos lo aclaman de nuevo.

El primero en celebrar este acontecimiento acaso sea Miguel Artigas en su libro *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico* (Madrid, 1926). A esto sigue el poeta mexicano Alfonso Reyes en *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927), tanto como J. de la Torre con sus *Documentos gongorinos*, publicado en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1927. Pero entre los ensayos que indudablemente habrían de conseguir mayor divulgación en Hispanoamérica a través de las páginas de la prestigiosa *Revista de Occidente* figura el célebre estudio de Dámaso Alonso «Claridad y belleza de las *Soledades* de Góngora»,

³³ Mario de Andrade/Borges, p. 13.

³⁴ «Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico», p. 272.

y sobre todo la *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, recogida por Gerardo Diego, quien también había colaborado con Vicente Huidobro. Los martinfierristas argentinos de Buenos Aires rinden su homenaje al «cisne andaluz» en el número 41, mayo de 1927. Y el escritor mexicano Bernardo Ortiz de Montellano reconoce tanto la actualidad como la doble vertiente popular y culta del poeta barroco, representado por los romances y la poesía compleja y herméctica, cuando afirma en *Contemporáneos* que «Góngora, el audaz cordobés explorador de la estética actual, tejió escalas para la evasión del romance de su forma popular dramática, amorosa y narrativa —con las inevitables excepciones— no obstante que en esta forma poética apenas ensayaba ingenio e idioma para las complicaciones de su verdadera poesía, a la que, no pretendemos negarlo, pertenecen los romances»³⁵.

El redescubrimiento del poeta cordobés marcha junto a una nueva apreciación de escritores clásicos, o del Siglo de Oro, peninsulares y americanos: San Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Sigüenza y Góngora, y Quevedo, algunos de los cuales también fueron populares en sus versos menos complejos. En *Poemas árticos* (1918), en el poema «Egloga», «Sol muriente / Hay una panne en el motor...», Huidobro nos da una versión más breve, pero actualizada, de «Noche serena» de fray Luis de León³⁶. El artículo crítico «La juventud de Lope de Vega» de Juan Mille y Giménez aparece fechado en 1919, pero no se publica en Buenos Aires, en las páginas de *Nosotros*, hasta 1922. El mismo año Pedro Henríquez Ureña edita la comedia *Los favores del mundo* de Juan Ruiz de Alarcón, y en 1930 E. Abreu Gómez escribe «Aclaraciones a la vida de Ruiz de Alarcón» para la revista *Contemporáneos* (tomo VI, año 1930). Unos años antes, en 1928 y 1929, el crítico mexicano ya había publicado «Primero sueño» de sor Juana (*Contemporáneos*, tomo I, julio y agosto 1928) y «La carta atenagórica de Sor Juana y los jesuitas» (*Contemporáneos*, tomo IV, abril, mayo, junio y julio 1929), donde comenta la obra de la Décima Musa con el rigor y la penetración que Dámaso Alonso dedica a su ensayo sobre las *Soledades*. Por si fuera poco, más adelante Abreu Gómez añade el estudio «La primavera indiana y el gongorismo» sobre la *Primavera indiana*, poema sacro histórico, o *Idea de María Santísima de Guadalupe copiada de flores*, la primera obra de verso del amigo y contemporáneo de sor Juana, Sigüenza y Góngora

³⁵ «Romancero gitano», en *Contemporáneos*, II, 4 (septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1928), p. 105.

³⁶ «Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico», p. 273.

(*Contemporáneos*, tomo III, enero, febrero y marzo 1929). Para justificar el versolibrismo de la época, Borges evoca los «versos blancos» de Garcilaso en el *Índice de la nueva poesía americana* (Buenos Aires, 1926): «Corrientes aguas, puras, cristalinas / Árboles que os estáis mirando en ellas, / Verde prado de fresca sombra lleno...»^{36 bis}. Y, por si fuera poco, se apoya en ejemplos de Cervantes, Luis de Góngora y fray Luis de León para pregar un sermón vanguardista. Además, en *Inquisiciones* (1925), el poeta argentino rinde su propio homenaje a la figura cumbre del barroco hispano, Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, edita en 1948 una antología de prosa y verso de Quevedo con Bioy Casares en Buenos Aires y, en el prólogo a una edición de la *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires, 1954), el escritor también confiesa su afición al barroco. Y que la afinidad de Neruda por la poesía barroca corresponde a una actitud generacional no pasa desapercibida por sus coetáneos. Por ello el escritor Alfredo Condon dice en la revista *Bolívar* (febrero 1930): «Ante todo, hay que elogiar en Neruda su resuelta vocación barroca (con esto une su paso a la más auténtica sensibilidad moderna, aún inconfesada por la mayoría de las gentes)»³⁷. No son los únicos ejemplos; basta señalar que en la posvanguardia ocurre algo parecido. Octavio Paz incluye el soneto «Amor constante más allá de la muerte» y tres poemas, «Aspiración», «Espiración» y «Lauda», que glosan esa «máquina retórica perfecta», en «Homenaje y profanaciones» de *Salamandra* (1962).

Esta celebración de lo barroco no es del todo fortuita si tenemos en cuenta que desde los primeros estallidos de la vanguardia —Huidobro, Borges y Guillermo de Torre— aparece una tendencia general hacia la poesía pura unida al culto de la metáfora, que también era muy evidente entre los poetas culteranos y gongoristas. La exaltación de la imagen y de la metáfora como «instrumento poético *par excellence*» distingue en mayor o menor grado escuelas vanguardistas aparentemente tan distintas como el futurismo, expresionismo, el ultraísmo español y argentino, el creacionismo y hasta los partidarios de la poesía pura en México³⁸. En *Índice de la nueva poesía americana* (1926), Borges asegura: «Las dos alas de esta poesía (ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo de menos) son el verso suelto y la imagen. La rima es aleatoria.» Y más adelante añade:

^{36 bis} *Índice de la nueva poesía americana*, prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, Ediciones Especiales México 1416, 1926), p. 16.

³⁷ *Bolívar*, año I, 2 (Madrid, 15 febrero 1936), p. 13.

³⁸ Emir Rodríguez Monegal, *Mario de Andrade/Borges*, pp. 21, 48, 71, 104 y 115.

«La imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo y metáfora) es hoy por hoy nuestro universal santo y seña» ^{38 bis}. Es decir, algo que el martinfierrista Francisco Bern formula de manera humorística en «Hidalgo simplista» (*Martín Fierro*, 1925): el «vicio de la metáfora», el tóxico de su tiempo, el «último estupefaciente ¡más eficaz que la cocainomanía y la morfinomanía!» ³⁹. Y el crítico norteamericano E. J. Mullen señala en el estudio *Contemporáneos. Revista mexicana de cultura (1928-1931)* (Salamanca, 1972) actitudes estéticas parecidas frente a la poesía de vanguardia del cubano Juan Marinello y del mexicano Ortiz de Montellano.

Estos críticos estaban de acuerdo en que la poesía contemporánea se había convertido en un artificio altamente introspectivo. Inspirados por las teorías de los poetas europeos y vanguardistas como Paul Valéry, Guillaume Apollinaire y André Breton, rechazaban los aspectos musicales y descriptivos del verso y ponían de relieve la función de la imagen y la metáfora como medios de exploración de la vida subconsciente del hombre ... la creación lejos de ser una imitación se esforzaba en la búsqueda de una poesía absoluta, una nueva forma de verso libre de convencionalismos retóricos del pasado ⁴⁰.

Es decir, los proponentes de la poesía pura aspiraban a ir más allá, plasmar el mundo ideal, la trascendencia detrás de los meros hechos reales. De ahí el intento de eliminar del poema la anécdota, la descripción y el argumento gastado, el sentimentalismo de emociones falsas, la retórica hueca y los tópicos trillados. En esencia, lo que importaba a los poetas entonces era la manera de decir las cosas más que el contenido. El objetivo de la poesía pura era la belleza absoluta, inmutable y verdadera, cuyo deleite estético, formal, contaba mejor el sentimiento y la experiencia de la realidad en su doble vertiente de aprehensión consciente y subconsciente. Esto, a menudo, resultaba en una expresión herméutica, de complicadas imágenes y metáforas a veces entrelazadas entre sí o cultivadas por el sonido onomatopéyico o el deslumbrante juego de conceptos de puro artificio idiomático. Los peores poetas se quedaron en lo puramente ornamental, cayendo en la trampa de la metáfora por metá-

^{38 bis} *Índice de la nueva poesía americana*, prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, Ediciones Especiales México 1416, 1926), pp. 16 y 17.

³⁹ «Hidalgo simplista», en *Martín Fierro*, segunda época, año II, núm. 28 (1925), p. 4.

⁴⁰ *Contemporáneos. Revista mexicana de cultura (1928-1931)*, selección; notas y prólogo de E. J. Mullen (Salamanca: Anaya, 1972), pp. 34-35.

fora; los mejores buscaron la metáfora desnuda, eliminando las formas conocidas del verso en una poesía cerrada, difícil, compleja y sin compromiso. Para algunos significa el intelectualismo una huida de la realidad para comentar desde afuera otra realidad ideal en un depurado excelente español universal. Para otros, una militancia ideológica, una inmersión en la realidad social que les circunda y la denuncia de los males que aquejan el continente americano.

Estrechamente unido a esta tumultuosa resurrección de lo barroco está lo popular. O tal como lo expresa Bernardo Ortiz de Montellano —un poeta vanguardista que había intuido el *Zeitgeist* de su época—: «El problema del folklore y del aliento popular en el arte ha renacido en los últimos años, siguiendo para la literatura distintos caminos: uno de fidelidad, apego y perfecciones técnicas; el otro, más orgulloso, inventivo, personal»⁴¹. Pero el populismo, esa otra vertiente fundamental de la vanguardia, toma formas diferentes en las distintas zonas culturales de Latinoamérica. En México y Centroamérica surge de nuevo la evocación de las viejas culturas indígenas, representadas aquí por el muralista mexicano Diego de Rivera. Los jóvenes estridentistas lo hacen a la manera humorística de *enfants terribles* entre nativista y *snob*, dedicando sus publicaciones «A Huitzilopochtli: Manager del movimiento estridentista — Homenaje de admiración azteca». Es decir, consideran al dios de la guerra azteca como director y precursor de sus esfuerzos de renovación. El grupo más equilibrado de *Contemporáneos* interpreta y analiza el legado indígena en numerosos artículos, que repercuten en las páginas de su revista, y en Guatemala M. A. Asturias se inspira en el *Popol Vuh* y en los mitos de los antiguos pueblos quichés. En las Antillas, Cuba, Puerto Rico y las costas del Caribe, el ritmo de la poesía negra nace al son de los conjuros de un pasado negro largamente olvidado y ahora redescubierto y puesto de moda gracias a los estudios pioneros del etnólogo y africanista alemán Leo Frobenius y el cubano Fernando Ortiz. En los países andinos que comprendían el Tawantinsuyo, el antiguo imperio incaico, los poetas añoran las culturas de los pueblos quechuas y se consideran herederos intelectuales de los amautas. En Chile, por una parte, se celebran los valores aborígenes araucanos, y por otra, asoma el criollismo. Y Ricardo Güiraldes, uno de los codirectores de *Proa* (1922-1923, 1924-1926), con J. L. Borges y Brandan Caraffa, lleva la corriente gauchesca decimonónica a sus últimas consecuencias en la prosa en esa obra genial de máxima afirmación nacionalista que es *Don Segundo*

⁴¹ «Romancero gitano», en *Contemporáneos*, 11, 4 (septiembre-diciembre 1928), p. 105.

Sombra. Borges y otros poetas se colocan a la vez bajo el signo de un criollismo irónico e iconoclasta en la revista *Martín Fierro*, cuyo héroe, el campeón del criollismo literario Roberto Mariani, calificara en 1924 como «... símbolo de criollismo por el sentimiento, el lenguaje y la filosofía [es]... el poema de Hernández, el personaje de Hernández»⁴². Dejando a un lado por el momento las polémicas político-literarias de la época sobre lo que constituye la esencia de lo nacional, es muy evidente que los martinfierristas estiman sobre todo la virtud de la franqueza, la independencia, el cantar opinando o «cantar con toda voz», unido al aplomo urbano de ser argentinos sin esfuerzo. Para Mario de Andrade, el pontífice de la modernidad brasileña, sus coetáneos todavía no han llegado a este refinamiento y ni son tan sofisticados como él quisiera, porque lamenta que se entreguen a un delirio nacionalizante sacando a relucir a todas horas los colores verde y amarillo de la bandera nacional: «Aquí possuimos gente 'verde', gente 'verde amarela', gente 'paubrasil'. E ha livros que chamamse *Meu, Raça, Toda a América, Pau Brasil, Minha Terra Impetuosa, Coração Verde, Canto da Raça, Este e o canto da Minha Terra, Bras, Bexiga e Barra funda, Cla do Jaboti*»⁴³. En fin, en toda Latinoamérica lo primitivo adquiere valor artístico y literario, y lo autóctono, indio, afro, folklórico y regional se hace popular. Al examinar las revistas de la época, *Martín Fierro*, *Contemporáneos*, *Revista de Avance*, *Amauta*, *Bolívar*, *Sur*, *Klaxon*, para nombrar únicamente algunas de las más representativas en las distintas regiones de América, es de notar que el hecho de que los vanguardistas se adhieran a su propia escuela no excluye el que tengan contacto los unos con los otros, o conciencia de formar un vasto movimiento. En agosto de 1925, Güiraldes, al renunciar como codirector de la revista *Proa*, escribe a Borges y a Caraffa: «Entramos en cordial relación con poetas de otros países americanos. 'No existe el río, no existe la cordillera, no existen las altiplanicies ni los límites de país a país'... (El río, la cordillera y la altiplanicie seguían en buen estado de presencia a pesar de la frase...) Hacíamos americanismo, y pongo americanismo en minúscula para distinguirla del gritado Americanismo Oficial, que tan beneméritamente se ocupa en juntar a todos los imbéciles de América»⁴⁴. Es decir, ocurre todo lo contrario; pero la conciencia continental o internacional de los distintos cenáculos está condicionada por el gusto, temperamento y preferencia per-

⁴² *Las revistas literarias*, selección, prólogo y notas de Héctor René Lafleur y Sergio Provenzano (Buenos Aires: Centro Editor América Latina, 1968), p. 65.

⁴³ Emir Rodríguez Monegal, *Mario de Andrade/Borges*, p. 79.

⁴⁴ *Las revistas literarias*, p. 61.

sonal tanto como por las lealtades individuales y regionales de los escritores. Esto no impide que haya excepciones tales como la voz discordante del poeta peruano Alberto Hidalgo, cuyas anárquicas observaciones antihispanoamericanistas, antipanamERICANISTAS y antiimperialistas están destinadas sobre todo a *épater le bourgeois* ⁴⁵.

La conciencia de América, la búsqueda de raíces e identidad, la identificación con la circunstancia, el suelo natal y la patria chica, el redescubrimiento de la mejor poesía castellana del Siglo de Oro, San Juan de la Cruz, fray Luis de León, Lope de Vega, y sobre todo el asombro ante los maestros barrocos Góngora y Quevedo, son algunos de los rasgos dominantes que caracterizan en mayor o menor grado buena parte de los poetas vanguardistas hispanoamericanos. Pero, al mismo tiempo, estos mismos rasgos confluyen con las corrientes vanguardistas europeas y a menudo revelan el impacto de los postulados del futurismo, ultraísmo, cubismo, dadaísmo, surrealismo y otros muchos ismos de menor envergadura. Algunas de las figuras literarias más representativas de la avanzada del Viejo Mundo: Marinetti, Reverdy, Apollinaire, Mallarmé, Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Cocteau, Blas Cendrars, Tristan Tzara, Ribemont Dessaignes, André Breton, contribuyen técnicas, motivos y abren cauces en la literatura del Nuevo Mundo. En la pintura, Picasso, Juan Gris, Derain, Matisse se destacan entre las demás, y en la música influyen Satie, Varese, Stravinsky y Schoenberg, mientras Archipenko, Mestrovic, Brancusi, Lipschitz y Calder dominan la escultura. Toda esta variedad de influencias deja sus huellas y acaba asimilada por los maestros del poderoso mundo poético americano, que contribuyen a crear un propio lenguaje generacional vanguardista coherente que oscila entre los polos del primitivismo y el refinamiento. O tal como lo resume Octavio Paz al hablar de la obra del compositor mexicano «Carlos Chávez (1899-1979)» (*Vuelta*, octubre 1978):

La juventud de Chávez fue la juventud del arte del siglo xx. Un arte pasional y lúcido, irónico y sonámbulo, irreverente, enamorado de la geometría y fascinado por las quimeras y los espectros del inconsciente, un arte desgarrado entre los extremos, como la época misma, dividido entre dos espejismos igualmente poderosos: el arcaísmo y el futurismo, el tam-tam de los primitivos y los prodigios de la era industrial ⁴⁶.

⁴⁵ *Índice de la nueva poesía americana*, pp. 5-6.

⁴⁶ *Vuelta* (México, octubre 1978), p. 18.